

Poesia-tragédia, mimesis e filosofia

Duas leituras da poética de Aristóteles

(um breve esboço)¹

Theresa Calvet de Magalhães²

Resumo

Ao privilegiar o trabalho polissêmico de *logos* em *A Poética*, Fernando Belo acentua, na sua releitura dessa obra, a supremacia da filosofia sobre a poesia-tragédia. Contra a expulsão dos poetas da república ideal por Platão, Aristóteles reconhece-lhes um lugar ao subordinar a poesia à filosofia, a *mimesis* à definição da *ousia*. O objetivo último da *Poética* seria então o de criar as condições para uma aliança entre a tragédia e a filosofia. Em *Temps et Récit*, Ricoeur não apenas apresenta uma leitura que “temporaliza” o *muthos* trágico, mas redefine esse *muthos*, que passa a ser considerado como coextensivo da totalidade do campo narrativo. Ou seja, trata-se de uma leitura que “narrativiza” o modelo aristotélico.

Palavras-chave: Semiótica filosófica; poética da narração; história; retórica; tragédia; comédia; epopeia; polissemia de *logos*; *eidos/ethos* (duas linhas de argumentação).

Abstract

Fernando Belo's rereading of Aristotle's *Poetics*, a philosophical semiotic exercise, aims to illustrate the epistemology of language already developed in a previous work, in 1991. Against Plato's expulsion of the poets from his ideal Republic, Aristotle subordinates poetry to philosophy, and *mimesis* to the definition of *ousia*, thereby recognizing a place for the poets. The final aim of Aristotle's *Poetics* was then to create the conditions for an alliance of tragedy and philosophy. In *Time and Narrative*, Ricoeur “temporalizes” the tragic *mythos*, but he also redefines the concept of *mythos* or narrative emplotment in Aristotle's *Poetics* making it coextensive to the whole narrative field. Paul Ricoeur's reading of the *Poetics* “narrativises” the Aristotelian model.

Keywords: philosophical semiotics; poetics of narrative; history; rhetoric; tragedy; comedy; epopeia; polysemy of *logos*; *eidos/ethos* (two argumentation lines).

¹ A primeira versão deste texto foi apresentada no *Colóquio Internacional Mimesis e Expressão*, promovido pela linha de pesquisa *Estética e Filosofia da Arte* do Curso de Pós-Graduação em Filosofia da FAFICH-UFMG, em Belo Horizonte, a 30 de abril de 1999, e foi publicada em 2001, em *Mimesis e Expressão*. [Rodrigo Duarte e Virginia Figueiredo, orgs.] Belo Horizonte: Editora UFMG, pp. 192-295.

² *Docteur* em *Sciences Politiques et Sociales* pela UCL (*Université Catholique de Louvain*) – Bélgica; *Pós-doutorado* em Filosofia Contemporânea (*Institut Supérieur de Philosophie* – UCL); Professora aposentada da UFMG (FAFICH - Departamento de Filosofia); Professora do Curso de Pós-Graduação em Direito da UNIPAC em Juiz de Fora (MG).

⁷ Opondo-se às traduções deste termo por “elocução” (Ricoeur, Derrida, Eudoro de Sousa, Valentim Garcia Yebra), “diction” (Derrida, Somville), “expression” (Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot), ou ainda “estilo” (Genette), Belo traduz *lexis*, tal como é usado por Aristóteles na *Poética*, por “discursivo” da obra poética. Essa tradução, diz ele, teria “a vantagem de manter a relação etimológica entre *lexis*, *legein* e *logos*” (LAN, p. 132); “discursivo” não corresponde aqui a um dos três *tipos linguístico-textuais* que ele tinha designado, com esse mesmo nome, em *Epistemologia do Sentido* (ES, pp. 150-151) – ver LAN, p. 327, nota 26.

vivante [MV]⁸: “A tríade *poiêsis* – *mimêsis* – *catharsis* retrata de maneira exclusiva o mundo da poesia, sem confusão possível com a tríade *retórica* – *prova* – *persuasão*” (MV, p. 18; trad. port., p. 20). Em vista da autonomia que reclama para a sua leitura da *Poética*, Belo afirma que teria sido bem conveniente concordar aqui com Ricoeur e “aceitar que não há “confusão possível” entre ela e a *Retórica*”. No entanto, a *persuasão* (*pithanon*) tem um lugar importante na *Poética* (no capítulo 9), justamente, dizia ele, “num dos lugares decisivos da definição da *mimêsis*, precedendo a sequência argumentativa aonde encontraremos a teoria aristotélica da *katharsis*, certamente ligada à “composição inteligível” do *muthos* trágico, mas definida em função do público espectador” (LAN, pp. 6-7).

Em *La métaphore vivante*, ao caracterizar a função persuasiva da retórica, Ricoeur aproxima esse conceito retórico de persuasão do conceito de *eikos* (verossímil), e afirma que o grande mérito de Aristóteles foi o de construir sobre essa relação todo o edifício de uma retórica filosófica (MV, p. 17; trad. port., p. 18). Mas, se o conceito de *eikos* é um conceito central na *Retórica* (é no *eikos* que se apoia o *entimema*, ou como dizia Ricoeur, o “silogismo da retórica”), também é central na *Poética*. Ao contrário do *logos apophantikos* (“que se apoia na necessidade (*anankaion*) da *phusis* e se destina a um público restrito”), tanto o discurso público e político da retórica, como a representação trágica, “se destinam a um público largo” cujas paixões (*pathê*) e costumes (*êthê*), dizia Belo, “têm de ser tidas em conta”. Segundo ele, o paralelismo a estabelecer seria então o seguinte: “retórica – prova (entitema [sic] sobre o *eikos*) – persuasão do público – *praxis* deste; poesia trágica – *mimêsis* (*muthos* sobre a necessidade ou o *eikos*) – persuasão do público – *katharsis* das suas emoções” (LAN, p. 7).

Tratava-se para Belo, em toda esta leitura, de “procurar interpretar qualquer passo da *Poética* por outros passos da *Poética*, tanto quanto fazer se possa” (LAN, p. 13). Essa regra rígida vale para todos os conceitos que fazem parte intrínseca do labor teórico do texto: esses conceitos (os conceitos *Cn*) “recebem, em momento determinado do texto, um tratamento por definição e caracterização diferencial em relação aos outros, desenhando *constelações* (C) entre eles que é o próprio objecto do texto” (LAN, p. 17; ES, p. 171). É claro que isso não significa “interditar o recurso a outros textos aristotélicos ou à tradição pré-aristotélica” (LAN, p. 13). Ou seja, a regra rígida que Belo impôs à sua leitura da *Poética*, não vale para aqueles conceitos já tratados em outros textos do corpus aristotélico, escritos antes da *Poética*⁹, e que Aristóteles apenas cita, “sem se dar ao trabalho de retomar as respectivas definições

⁸ Ricoeur, *La métaphore vive* [MV]. Paris: Seuil, 1975. Trad. port. de Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães: *A Metáfora Viva* (Porto: Rés, 1983).

⁹ Opondo-se a Gerald F. Else (*Aristotle's Poetics: The Argument*, 1957) e a Daniel de Montmollin (*La Poétique d'Aristote: texte primitif et additions ultérieures*, 1951), Belo segue aqui Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot (Aristote, *La Poétique*. Texte, traduction, notes [Prefácio de Tzvetan Todorov]. Paris: Seuil, 1980). Ele quer, assim, “evitar especulações e interpretações inevitavelmente arbitrárias e tentar ler o texto que temos, como redigido certamente em mais de um momento mas obedecendo à coerência de uma mesma mão, tentando restituir, adentro dessa coerência presumida, algumas tensões como resultantes da própria teoria do texto” (LAN, p. 9).

¹² As razões, não explicitadas pelo texto, que levaram não apenas “a seleccionar essas três artes do leque mais vasto das artes poéticas” (a epopeia, a tragédia, a comédia, a poesia ditirâmbica,

3) por que, entre as seis partes da tragédia, a saber o *muthos*, os *êthê*, a *dianoia*, a *lexis*, a *melopoiia* e a *opsis* (6.49b22 a 6.50b20), o *muthos* e a *lexis* preenchem o essencial do tratado (e também no tratamento da epopeia)? Por que a *opsis* e a *melopoiia* nem sequer são tratadas, a primeira desconsiderada como a “menos artística” e “estranha à arte poética”? (LAN, p. 341).

A primeira e a terceira questões são respondidas por Belo, na sua releitura da *Poética*, pelo reconhecimento do privilégio do *logos-muthos* e da *mimesis*, em correlação com a primazia do *logos-ousia* (LAN, pp. 176-196). A segunda questão, escreve Belo, “é respondida através da distinção, ao longo de toda a leitura, de duas linhas de argumentação, segundo o *eidos* e segundo o *êthos*, respectivamente” (LAN, p. 341).

A primeira linha de argumentação permite não apenas dizer as três diferenças que classificam as diversas artes poéticas mas também distinguir as seis partes da tragédia; segundo Belo, é nessa linha que se joga o termo de *logos* cujo trabalho polissêmico ele tentou elucidar (LAN, pp. 178-181). A tese que Belo desenvolve, na sua releitura da *Poética*, é a de que a polissemia do termo *logos* nessa obra “realiza um trabalho, por assim dizer escondido, dissimulado, na teoria do texto; (...) esta tensão polissêmica permanece indecisa no texto grego, são as traduções que (inevitavelmente, quiçá) decidem” (LAN, p. 181).

A segunda linha de argumentação prossegue a tarefa teórica de dizer o *telos* e o *ergon* da tragédia (ver LAN, p. 74), termo que se pode incluir, na filosofia aristotélica, no paradigma de *dunamis* (LAN, p. 35, p. 38, e p. 74). O par *dunamis/ergon* possibilita a Belo mostrar a articulação entre estas duas linhas de argumentação. Segundo ele, o que articula essas duas linhas “é uma *phusis* humana, no que esta tem de indeterminação segundo a escolha (...) a cargo do poeta: deste depende a melhor ou pior realização da *dunamis* da arte poética, enquanto *technê*” (LAN, p. 197). O triplo discurso da *Poética* a partir do capítulo 6 resulta desta indeterminação: o discurso *teórico* propriamente dito, que define a tragédia no que ela é como potencialidade; o discurso *normativo*, que enuncia o que a tragédia deve ser como *ergon*, próprio e melhor, mais belo; o discurso do *historiador-testemunha* enfim, que considera o que, de fato, as tragédias são, adequadas ou não à norma que o Filósofo diz.¹³ O mais que o Filósofo pode dizer,

a flauta e a cítara) mas também a privilegiar a tragédia, são decisivas, insistia Belo, “para se perceber a filosofia do *logos* que é a da P[oética]” (LAN, p. 27).

¹³ Ver LAN, p. 197. O discurso *teórico* propriamente dito, escreve Belo, “é o que garante a ossatura sequencial da argumentação da *Poética*”; o discurso *normativo* se subordina ao discurso teórico “por vezes em ocorrências curtas, outras em capítulos mais longos (como os caps. 13 e 14)”; quanto ao discurso do *historiador-testemunha*, ele pode aparecer em qualquer momento do discurso teórico ou do discurso normativo, “interrompendo-os”, e é nesse discurso, afirma Belo, “que ocorrem as numerosas citações exemplificativas de peças poéticas concretas, mormente tragédias e epopeias, exemplos que devem confirmar a teoria e a norma, mas por vezes lhes impõem distorções” (LAN, p. 10).

em seu discurso normativo, “é a meta a atingir”, mas a importância do discurso do historiador-testemunha “diz os limites de um tal dizer normativo, impondo ao Filósofo os casos empíricos das tragédias realmente feitas” (LAN, p. 197).¹⁴

O filósofo, diferentemente do poeta (que “trabalha no *logos*, faz *logos*”), “é o homem do *logos*” e pode dizer, portanto, “a partir da *ousia* poética, quais as condições para que o poeta faça boa poesia, em polêmica contra os maus poetas”; mas o filósofo deve, no entanto, “reconhecer os seus limites para dizer o que só a boa natureza ou a loucura dos poetas permite que suceda” (LAN, p. 198). O que interessa aqui a Aristóteles? Se a sua resposta é diferente da de Platão, a questão é, no entanto a mesma:

“Trata-se de uma questão propriamente “política” (...). Contra a expulsão dos poetas da República ideal por Platão, Aristóteles é mais comedido: reconhece-lhes um lugar, desde que a sua poesia efectue a *katharsis* dos espectadores – o que o Filósofo não poderá eventualmente conseguir – mas subordinando a Poesia à Filosofia, a *mimêsis* à definição da *ousia*” (LAN, p. 198).

O objetivo último da *Poética*, o seu *ergon* próprio, escreve Belo, “é criar as condições para uma aliança entre a Tragédia e a Filosofia”. E ele explicita esse *ergon* da *Poética*:

“Como quem, numa situação política pós-democrática, vê como inimigo poético número um gerado pela democracia a comédia (a única vez que o termo “democracia” aparece na *Poética* é em relação com o surgimento da comédia, em 3.48a32), por um lado, mas, por outro, considera o papel antigo da epopeia de facto ultrapassado: a tragédia seria assim o sucessor democrático daquela, a forma poética que procura manter aceso o ideal da *aretê* na passagem que este fez à forma (...) da justiça da *polis*. Por que a necessidade de uma tal aliança? Porque o filósofo, segundo a confissão de 4.48b14s, pouco tem em comum com os outros homens, mas estes têm prazer em aprender e a tragédia reúne-os à volta da sua cena e pode ter efeitos sobre eles, em relação à magna questão do destino humano, que é a mira pedagógica fundamental do filósofo. (...) haverá então que meditar sobre a surpresa que a tragédia provoca no seu público e sobre as condições de ela poder operar efeitos nobres, de elevação catártica das “emoções” dum público inconstante” (LAN, pp. 199-200).

¹⁴ Assim, “se é claro que a tragédia é uma arte poética que faz a *mimêsis* de homens melhores do que nós, como conclui o capítulo 2 [da *Poética*], e que portanto Sófocles, segundo 25.60b33ss, deverá ser mais trágico do que Eurípedes, tal não impede que este último (num passo polêmico, é certo, de 13.53a29s) seja dito o mais trágico de todos os poetas. Afirmção que se dá num contexto historicamente curioso, aquele em que se decide que a melhor tragédia é a que conduz um herói da boa à má sorte, curioso no sentido em que ele parece ter decidido para a posteridade o sentido que sempre damos ao próprio termo de “tragédia” e que esse capítulo da P[*oética*] parece dar a entender não estar fixado no tempo de Aristóteles (...)” (LAN, pp. 197-198).

A tragédia não apenas merece mas *exige* que o filósofo se debruce sobre ela, que lhe defina a *ousia* – “É, portanto, a tragédia *mimêsis*: (A) de uma acção [...] nobre (ou elevada), finalizada [...] e tendo [...] extensão, (B) em *logos* aprazível [...], separadamente [...] (utilizada) cada uma [...] das espécies [...] nas partes [...], (C) por meio de fazedores de drama [...] e não através de narração [...], (D) através de [...] *eleos* e *phobos* levando a cabo [...] a purificação [...] deste tipo de emoções [...]” (*Poética* 6.49b24-27; LAN, p. 66)¹⁵ porque a poesia, trágica ou não, dizia Belo, “radica-se num solo perigoso e movediço, a que chamamos imaginário; pede que o poeta seja louco e tenha uma boa natureza, uma boa loucura em suma” (LAN, p. 200). Se a tragédia resulta ser, na *Poética*, “a *mimêsis* de uma *praxis* una e total”, explicitava Belo, “é porque uma como que analogia com a *ousia* filosófica (...) joga ao longo da análise, pré-determinando-a”. A tarefa do filósofo consistiria, portanto, em impor à tragédia “os códigos que a definem e analisam”, em “dizer-lhes as normas, avaliar as realizações concretas” (LAN, p. 200).

Mas afinal, que sabe o filósofo do destino mais do que o poeta? O filósofo, concluía Belo, “não pode mais do que admirar o poeta e confessar, em silêncio, uma como que inveja, a de não saber compor *muthous* (...) que revelam um tal poder de *psuchagôgia*, de sedução, de condução catártica das almas que as leva a saber o que não sabem sabendo” (LAN, pp. 201-202).

Na sua releitura da *Poética* (LAN, pp. 175-203), Belo não se limita a retomar a bipolarização desta obra entre o discurso filosófico e o discurso poético e a dizer que essa bipolarização constitui a própria ossatura fundamental do texto. A citação da *história* (“narrativa de acontecimentos únicos sucedidos realmente”), no início do capítulo 9, e depois no capítulo 23, vai permitir ao autor explicitar uma articulação triangular, na *Poética*, entre filosofia, poesia e história. Belo coloca cada um desses tipos de discurso no vértice de um triângulo, e mostra que cada um dos seus lados une dois vértices com algo que lhes é comum e opõe-se ao terceiro (ver LAN, p. 177). O vértice *poesia*, diferentemente do vértice filosofia e do vértice história, “joga-se no campo do possível (da *mimêsis* una) e opõe-se ao lado que se joga no *real* [grifo nosso], seja no particular das acções realmente sucedidas que a história conta, seja no real conhecido filosoficamente pela definição da *ousia*” (LAN, p. 176). Entre o *real* e o *possível*, se porá a questão “da relação mimética como desvio e a de seu retorno, como *katharsis*, ao “real” do espectador” (LAN, p. 177). Mas, como se trata de um triângulo, é previsível, observava Belo, “a contaminação recíproca destas três problemáticas e a inevitável complicação da análise” (LAN, p. 177).

Esse triângulo permitiu a Belo caracterizar a supremacia da filosofia sobre a poesia-tragédia:

¹⁵ Mas Belo afirma que a sua tradução de (B) é ininteligível: “*hêdusmenô, logô* e *hekastô* encontram-se no dativo, tratando-se de cada um dos “elementos” aprazíveis (condimentos, temperos) do *logos*, como “meios” em que a *mimêsis* se opera (*rhuthmos, harmonia* e *melos*) e que são utilizados, separadamente enquanto espécies (ou “meios”) diferentes, segundo as partes da tragédia, no sentido do capítulo 12” (LAN, p. 66).

“[...] o eixo ‘fora do tempo’ / ‘ações no tempo’ subordina claramente o narrativo ao gnosiológico filosófico, quer se trate do ‘histórico’ (único, particular), quer do ‘mimético’, este acedendo a um certo geral (...) que o privilegia em relação ao ‘histórico’, mas pagando o preço de se jogar segundo o ‘possível’ e de escapar ao ‘real’ que a Filosofia conhece, através da *ousia*. Situada no ‘pontual’ do ‘fora de tempo’, a Filosofia conhece o real através do geral da *ousia*, eis o seu privilégio, longe do ‘possível’ e do ‘particular’” (LAN, p. 296).

Uma poética da narração¹⁶

Segundo Ricoeur, a *mimesis* (a atividade mimética) não pode ser separada, na *Poética*, do *muthos* ou da composição da intriga: a tragédia é *muthos* e *mimesis*. Por um lado, a tragédia é imitação ou representação de ações (*Poética*, 6.50b3), por outro lado, o *muthos* é imitação ou representação de ações (*Poética*, 6.50a1). Em sua leitura da *Poética*, Ricoeur ressalta essa quase-identificação entre as duas expressões *mimesis* e *muthos*. A imitação ou a representação de ações é uma atividade mimética na medida em que produz algo, a saber, precisamente a composição dos fatos pela invenção da intriga¹⁷, na medida em que produz narrativas, dizia Ricoeur. Esta equivalência entre *mimesis* e *muthos* exclui, assim, toda interpretação da *mimesis* em Aristóteles em termos de cópia, ou de réplica ao idêntico. A *mimesis* deve ser compreendida não em termos de cópia, mas de redescritção das ações humanas. O conceito aristotélico de *mimesis* conduz Ricoeur à problemática da imitação criadora da experiência temporal viva pelo desvio da configuração narrativa: o que ele chama de *narração* é, essencialmente, o que Aristóteles chamava de *muthos*, a “composição dos fatos” pela invenção da intriga. Ou seja, Ricoeur foi buscar à *Poética* um modelo de composição da intriga que ele alarga de modo a abranger toda narração (TR1, pp. 61-64).

Ricoeur alarga, assim, o conceito aristotélico de *mimesis*. Por *mimesis* ou atividade mimética, ele entende:

1) o reenvio à pré-compreensão familiar que temos da ordem da ação, ou o que ele chama de *mimesis I*. *Mimesis I* designa a pré-figuração do campo prático: imitar ou representar a ação é, em primeiro lugar, pré-compreender o mundo da ação, isto é, pré-compreender suas estruturas inteligíveis (sua semântica), seus recursos simbólicos (sua simbólica), e seu caráter temporal ou sua temporalidade (TR1, pp. 87-100);

2) a entrada no reino da *configuração* narrativa propriamente dita, ou o que ele chama de *mimesis* 2. A hermenêutica caracteriza essa atividade por sua função de mediação: a tese que Ricoeur defende é a de que o próprio sentido de *mimesis* 2 resulta de sua posição intermediária entre as operações que ele denomina *mimesis*

¹⁶ Retomo aqui, com poucas modificações, e de forma muito abreviada, a minha apresentação de *Temps et Récit*, em “Tempo e Narração: A Proposta de uma Poética da Narração em Ricoeur”, *Síntese*, n. 39 (1987), pp. 25-36.

¹⁷ P. Ricoeur, *Temps et Récit* [TR1]. Paris: Seuil, 1983, p. 59.

1 e *mimesis* 3 e que constituem “a montante” e “a jusante” de *mimesis* 2. *Mimesis* 2 constitui, assim, o eixo da análise de Ricoeur;

3) a refiguração da ordem pré-compreendida da ação, ou o que ele chama de *mimesis* 3. É justamente nessa capacidade da configuração narrativa “de refigurar a nossa experiência temporal confusa, informe e, ao limite, muda” que reside a *função referencial* da narração (TR1, p. 13).

O pressuposto de toda essa leitura, explicitado no primeiro volume de *Temps et Récit* (TR1: 85-129) e depois confrontado com a historiografia (TR1, pp. 137-313) e com a análise estrutural da narrativa¹⁸, é que existe uma correlação (que não é meramente acidental) entre a atividade de narrar uma história e o caráter *temporal* da experiência humana: “o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado enquanto narração” e “a narração é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal” ou “*quando ela torna-se uma condição da existência temporal*” (TR1, p. 17, e p. 85).

No plano puramente *formal*, Ricoeur definiu a composição da intriga como um dinamismo integrador que transforma um diverso de incidentes *em* uma história una e completa (TR2, p. 18). Toda a questão consiste, então, em saber se o paradigma que caracteriza a tragédia (a tragédia é para Aristóteles uma imitação das ações humanas, mas essa imitação, explicitava Ricoeur, passa pela criação de uma intriga que possui os traços de *composição* e de *ordem* que faltam aos dramas da vida cotidiana) pode ser aplicado ao conjunto do campo narrativo.

A tarefa de Ricoeur consistia em explicitar as implicações temporais desse modelo. No que diz respeito à atividade mimética ou *mimesis*, ao distinguir, por um lado, o momento que ele chama de “montante” (*l'amont*) da configuração narrativa (e é nesse momento da *mimesis*, ou na pré-compreensão do mundo da ação, que se enraíza a configuração narrativa) e, por outro lado, o momento que ele chama de “jusante” (*l'aval*) da configuração narrativa (o momento que marca a abertura dessa configuração), Ricoeur caracteriza a configuração narrativa como representando o momento de *mediação* entre esses dois momentos, o do enraizamento e o de abertura. Esta articulação entre os três momentos da atividade mimética torna-se o fio condutor da relação entre tempo e narração que ele vai explorar.

A tese de Ricoeur é a de que o próprio sentido da operação configurante constitutiva da composição da intriga - portanto, o próprio sentido de *mimesis* 2 - resulta de sua posição intermediária entre a *mimesis* 1 e a *mimesis* 3, uma posição de mediação que consiste em transfigurar a “montante” em “jusante” pelo seu poder de configuração. É esta tese que Ricoeur confronta, no segundo volume de *Temps et Récit*, à tese que caracterizaria, segundo ele, a *semiótica* do texto, que afirma que uma *ciência* do texto pode ser elaborada a partir da única abstração de *mimesis* 2 e que, portanto, privilegia apenas as leis internas da obra ou do texto literário, sem considerar o que ele chamou aqui de “montante” e “jusante” do texto (TR1, p. 86). A tarefa da *hermenêutica*, ao contrário, consiste em “reconstruir o conjunto das operações através das quais uma obra surge a partir do fundo opaco do viver, do agir

¹⁸ P. Ricoeur, *Temps et Récit*. Tome 2: *La configuration du temps dans le récit de fiction* [TR2]. Paris: Seuil, 1984, pp. 49-149.

¹⁹ P. Ricoeur, *Temps et Récit*. Tome 3: *Le temps raconté* [TR3]. Paris: Seuil, 1985, pp. 171-183.